САРА
ТОВС
КАЯ
КРЕП
ОСТЬ
издательский проект

САРАТОВСКАЯ КРЕПОСТЬ —
издательский проект, выросший из краеведческих изысканий
и социокультурных практик, направленных на сохранение наследия.
Цвета и оттенки логотипа соответствуют книжным сериям,
в которых история предъявлена разнообразно:
через вещи и физику местности, воспоминания
и вкусовые предпочтения, документы и движение мысли.
В слове «крепость» мы видим не только
образ оборонительного сооружения, но и другие смыслы —
основательность, концентрацию и письменный акт.



С. Судейкин. Рисунок с обложки
каталога выставки «Алая Роза». 1904

Вадим Михайлин
Галина Беляева

ИМЕНЕМ РОЗЫ

о саратовских корнях русского художественного символизма

САРАТОВСКАЯ КРЕПОСТЬ
издательский проект

САРАТОВ
2025

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД ВЛАДИМИРА ПОТАНИНА

ДОМ ГЕКТОРА БАРАККИ
КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР

САРАТОВСКАЯ КРЕПОСТЬ
издательский проект

Вадим Михайлин, Галина Беляева
Именем розы, о саратовских корнях русского художественного символизма / Издательский проект «Саратовская крепость»;
— Саратов: Издание Культурного центра «Дом Гектора Баракки», 2025.
— 82 с. с илл.

Книга посвящена событию, которое произошло в Саратове и стало поворотной точкой в развитии отечественного искусства Серебряного века, — выставке «Алая Роза» (1904), давшей начало русскому изобразительному символизму. Осознанная провокация, призванная встряхнуть культурную жизнь провинциального города, имеет все основания для того, чтобы со временем превратиться в один из ключевых сюжетов городской мифологии.
Авторы, искусствовед Галина Беляева и антрополог Вадим Михайлин, раскрывают те далеко не очевидные обстоятельства, что сопутствовали самой выставке, и прослеживают её культурный след вплоть до наших дней.

Рецензенты:
Е. А. Дорогина, к.и., СГХМ имени А. Н. Радищева, Саратов
А. В. Нестеров, к.ф.н., МГЛУ, Москва

Руководитель проекта Игорь Сорокин
Дизайн, вёрстка «Мастерская Кашанин-А»

Текст дан в авторской редакции

ISBN 978-5-9758-2286-4

© Культурный центр «Дом Гектора Баракки», 2025
© Вадим Михайлин, Галина Беляева, текст, 2025
© Мастерская Кашанин-А, оформление, 2025

При оформлении обложки использован рисунок Н.Сапунова с обложки каталога выставки «Голубая Роза». 1907

Благодарим:
Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева,
Государственную Третьяковскую галерею,
Петра Олеговича Авена

Текст представляет собой существенно переработанный и дополненный вариант двух ранее опубликованных статей: Г. Беляева, В. Михайлин. И розы были голубые: о семантике цветов в живописи и выставочных проектах Павла Кузнецова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия: 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2023, № 3. С. 108–115; Г.А. Беляева, В.Ю. Михайлин. Букет как фонтан: о возможной семантике цветов в живописи и выставочных проектах Павла Кузнецова // «Язык цветов» и цветы в языке, литературе и культуре. М.: ИКД «Зерцало-М»; МГПУ, 2024. С. 428–441.

ЭКСПОЗИЦИЯ

Давным-давно в славном городе Саратове сдружились два творческих человека — художник и музыкант. В силу разного рода обстоятельств — а было это сто двадцать лет тому назад, и обстоятельства в те времена бывали непростыми — оба из Саратова уехали, один в Москву, а другой за границу. Впрочем, дружбе это не мешало, они писали друг другу письма; в одном из писем художник послал музыканту свою фотографию, а на обороте написал: «Самым большим пятном на моей совести было то, что я родился в Саратове»[1]. Художник вскоре умер, а музыкант на время вернулся в Россию и «принял деятельное участие в организации посмертных выставок, состоявшихся в 1907-1908-м годах в Москве и Петербурге, в 1909-1910-м — в Киеве, Харькове, Одессе»[2]. В Саратове персональных выставок не было до 1973 года.

В Саратове так бывает.

Если ты здесь родился и вырос, то граница между детством и зрелостью пролегает для тебя не только через понимание того, по какой причине между первой и второй непременно должна быть вишнёвая. С большой долей вероятности, ты начинаешь

принимать как данность ещё одну простую истину: в Саратове рождается много чего всемирно значимого — но мало что реализуется. На сей счёт можно проводить вдумчивые социологические, антропологические или историософские исследования, но нас — здесь и сейчас — интересует вполне конкретный случай из городской художественной жизни, который, при всей его уникальности, можно воспринимать как архетипический. Виктор Борисов-Мусатов тоже был причастен к этому событию, но не как организатор, а скорее как фигура символическая, вокруг которой ломались копья, но которая при этом оставалась за скобками, — даже с точки зрения сугубо пространственной, поскольку к этому моменту он успел перебраться в Москву. Выставку «Алая Роза» — а речь именно о ней — организовали молодые художники, которые считали себя его учениками: Павел Кузнецов и Пётр Уткин. И эта выставка стала прецедентным событием для масштабного явления, выходящего далеко за рамки Саратова: символизма в русском изобразительном искусстве[3].

1 М. Букиник. Рассказ о художнике В.Э. Борисове-Мусатове // Новый журнал, 1944, № 9. С. 312–330 (317).

2 Элеонора Белонович. «Ты всех самоотверженнее ко мне относился...»/Венок Виктору Борисову-Мусатову. Саратов, 2020. С. 117–121 (119).

3 ««Алая Роза» стала первым групповым выступлением русских художников-символистов». Ида Гофман. Голубая Роза. М., 2000. С. 51.

«АЛАЯ РОЗА» КАК ПРЕЦЕДЕНТНОЕ СОБЫТИЕ

Итак, выставка называлась «Алая Роза», и сам этот факт, — в котором для нас сегодня нет ничего необычного, — тогдашним зрителем должен был восприниматься как нечто в высшей степени удивительное. Выставкам ещё не было принято давать собственные — «говорящие» — имена. Как правило, это были предприятия институциональные. Публика, которая их посещала, и критики, которые писали об этом в газетах, заранее получали набор сигналов: как в отношении качества представленных работ, так и в отношении стоящих за ними творческих установок. Человек, идущий на выставку, устроенную Императорской Академией художеств, скорее всего, увидел бы там что-нибудь, укладывающееся в понятие «академизм». За «реализмом» и «правдой жизни» отправлялись на выставки передвижников. Даже если название носило предельно нейтральный и описательный характер, — как в случае с открывшейся в феврале 1893 года «Выставкой московских художников», — оно уже было информативным. Зритель понимал, что в публичном поле, поделённом между Академией и передвижниками, заявляет о себе некая третья сила. Тем более что через несколько лет группа, организовавшая это

мероприятие, официально зарегистрировалась как Московское товарищество художников. Глядя на обложку каталога «Французской художественной выставки», которая проходила зимой 1896-1897 годов сначала в Санкт-Петербурге, а затем в Москве, можно было сделать вывод не только о том, что вниманию публики предлагается «качественное» искусство, одобренное российским императорским семейством и французским Министерством изящных искусств. Покупая билет, ты ещё и принимал участие в благотворительной акции в пользу Красного креста, содействовал переустройству мира в связи с новым политическим союзом и приобщался к духу престижной французской культуры.

А вот обложка каталога, напечатанного к выставке «Алая Роза», ничего не говорила ни об участниках, ни о стоящей за ними институции, ни о том, чего там следует ожидать. При этом само название буквально взывало к интерпретации — то есть было символичным в самом прямом и непосредственном смысле слова. В европейской культуре роза ещё со времен поздней античности превратилась в один из самых частотных и устойчивых объектов символизации. Достаточно вспомнить о тех мистических смыслах, которые стоят за лепестками розы в апулеевом «Золотом осле», о сложной символико-аллегорической структуре средневекового «Романа о Розе», о розах в европейской геральдической традиции — или в традициях оккультных, таких как масонская и розенкрейцерская. Так что количество контекстов, в которые зритель мог встроить образ, заявленный в качестве ключевого, было весьма широким.

Собственно, в интерпретациях недостатка не было и нет: за истекшие сто с лишним лет их накопилось достаточно,

но проблема — по крайней мере, отчасти — состоит в том, что все они, как правило, опираются на свидетельства участников событий, а эти свидетельства иногда радикально противоречат друг другу. Так, в качестве возможного источника предлагалось название любительской сказочной пьесы Саввы Мамонтова «Алая Роза» (1883), которая затем была переработана в либретто для одноимённой фантастической оперы (1884)[4]. Впрочем, ни пьеса, ни сказка не стали прецедентными событиями даже в середине 1880-х. Савва Иванович, конечно, облагодетельствовал когда-то поколение Серова и Коровина, которых Кузнецов и Уткин не могли не считать своими учителями; да и самому Павлу Кузнецову он буквально только что помог организовать поездку на русский север. Но понятно, что через двадцать лет после мамонтовской «Алой Розы» у начинающих символистов не было особых причин называть свою первую самостоятельную выставку «в честь» забытой домашней постановки в абрамцевском театре.

Возможную отсылку к символике алой розы и белой лилии из пьесы Владимира Соловьёва «Белая Лилия» (опубликована в 1893 году) также едва ли можно считать надежным основанием для интерпретации, а сам текст воспринимать как источник символических смыслов, значимых для устроителей выставки. У Соловьёва «работает» именно сочетание цветов (лилии и розы) и цветов (белого и алого). Они сопоставляются и противопоставляются в общем смысловом поле и приобретают символическую значимость именно в процессе взаимодействия[5]. Белую лилию автор сперва превращает в голубку, а потом возвращает к исходной цветочной форме, и этот бликующий образ становится

представительным символом игры надмирных, духовных сущностей. Алая Роза точно так же оборачивается огненным змеем-Уроборосом, знаменуя игру сущностей материальных. И счастливое познание сути Бытия достигается, по Соловьёву, именно через сочетание и взаимопроникновение духовной и материальной природ. Так что если допустить обращение к соловьёвской «Белой Лилии» как к первоисточнику, придётся первым делом объяснять разъятие двуединого символа. А это, в свою очередь, предполагало бы отказ именно от той составляющей исходного образа, которая была ключевой для символистского мироощущения. Если бы устроители «Алой Розы» пошли по такому пути, это означало бы с их стороны желание отказаться ото всех духовных контекстов и педалировать контексты плотские и эротические: что не подтверждается ни подбором картин, ни составом участников. В этом случае Павел Кузнецов и Пётр Уткин как организаторы саратовской выставки просто обязаны были бы приглашать в качестве «свадебных генералов» не мистически ориентированных Мусатова и Врубеля, а сугубо «посюсторонних» Серова и Коровина. Кроме того, подобному предположению радикально противоречит логика их собственного дальнейшего развития.

Что же касается свидетельств участников событий, то именно в случае с «Алой Розой» их ненадежность выглядит просто вопиющей. По свидетельству искусствоведа Аллы Русаковой, Павел Кузнецов, будучи в весьма преклонных годах, объяснил ей лично, что выставку хотели назвать «Голубой Розой» уже в Саратове, в 1904 году, но в конце концов решили поменять цвет розы в связи с надвигающейся «революционной ситуацией». Ничем кроме

откровенной издёвки над официальным советским дискурсом подобное объяснение мотивировать невозможно. Во-первых, эта фраза превращает молодого Павла Кузнецова в пророка и буревестника грядущих революционных событий, до которых ему и его товарищам по символистскому мироощущению в 1904 году явно не было никакого дела — особенно если учесть, что даже сам Ленин в это время ни сном, ни духом не помышлял ни о какой революции, будучи занят внутрипартийной борьбой, а в том, что касалось общероссийской повестки, мог мечтать разве что о созыве Учредительного собрания[6]. А во-вторых, доминирующие общественные настроения в начале 1904 года (а выставка открылась 27 апреля) были весьма далеки от революционных: достаточно вспомнить волну ура-патриотических митингов в поддержку царя и правительства по случаю начала русско-японской войны. Так что, получив от художника подобный ответ, Алла Русакова вынуждена была дать хоть какую-то интерпретацию, которая выглядела бы относительно достоверной применительно к молодым Кузнецову, Уткину и Сарьяну. Но само это объяснение — касательно алой розы как «вечного» символа «земной любви, страсти, расцвета юных надежд»[7], — носит настолько общий характер, что становится очевидно: искусствовед предложила его, поскольку должна была предложить хоть что-то.

Между тем, ещё в ноябре 1903 года в Ростове-на-Дону был опубликован первый перевод на русский язык сказки «Соловей и роза» Оскара Уайльда[8], автора принципиально значимого для культуры раннего русского модернизма — включая символизм. В данном случае провинциальное происхождение

этой публикации не должно нас смущать, поскольку Мартирос Сарьян, однокурсник Кузнецова и Уткина по МУЖВЗ и один из активнейших участников группы будущих «голуборозовцев», происходил именно из Ростова (а точнее, из Нахичевани-на-Дону, города-спутника Ростова) и был тесно связан с ростовской культурной средой. Публикация автора настолько влиятельного и актуального в тогдашнем контексте как Оскар Уайльд, несомненно, была событием для ростовской богемы, и Сарьян почти со стопроцентной вероятностью не только сам должен был оказаться в курсе этой публикации, но и просто не мог не познакомить с ней своих единомышленников.

Напомним, что сюжет сказки строится вокруг жертвы, приносимой Художником во имя Любви — причём жертвы бескорыстной, поскольку речь идёт о любви не его собственной. Общая — чётко обозначенная в сказке — установка на принципиальную антипрагматичность искусства и на представление о том, что любая рациональность для него губительна, явно не могла не показаться «своей» романтически настроенным молодым художникам, стоявшим у истоков русского символизма. А некоторые уайльдовские фразы вполне можно было бы использовать в качестве «девиза» саратовской выставки. Вот например: «Если тебе нужна красная роза, — сказал Куст, — ты должен создать её из музыки лунного света, и окрасить кровью собственного сердца»[9]. Дополнительной — хотя и косвенной — аллюзией на Уайльда служит и обложка выставочного каталога, самым очевидным образом выполненная в манере Обри Бёрдсли, которая тесно ассоциировалась с творчеством «главного декадента Европы».

По сюжету сказки Профессорская дочь обещает влюблённому в неё Студенту танцевать с ним всю ночь, если он принесёт ей красную розу. Куст красных роз, росший под окном у Студента, замёрз зимой, и ни одной красной розы во всей округе нет. Соловей, услышав жалобы Студента, отправляется на поиски красной розы, и в конечном счёте полумёртвый розовый куст обещает ему один-единственный цветок ценой его, Соловья, мучительной смерти. Соловей всю ночь поёт, пробив себе сердце шипом и истекая кровью — но к утру на кусте вырастает красная роза. Однако жертва оказывается напрасной, поскольку девушка предпочитает розе дорогие побрякушки — и Студент попросту выбрасывает ненужный цветок на дорогу, в грязь, под колёса проезжающей телеги. А сам отправляется изучать метафизику, ибо перестаёт видеть в любви какой бы то ни было смысл. В его финальной реплике бесполезная Любовь противопоставляется прагматичным Логике, Философии и Метафизике. «Какая глупость — эта Любовь, — размышлял Студент, возвращаясь домой. — В ней и наполовину нет той пользы, какая есть в Логике. Она ничего не доказывает, всегда обещает несбыточное и заставляет верить в невозможное. Она удивительно непрактична, и так как наш век — век практический, то вернусь я лучше к Философии и буду изучать Метафизику»[10].

Если принять объяснение, опирающееся на отсылку к сказке Оскара Уайльда в качестве основополагающего[11], само событие приобретает дополнительное измерение — по-своему сугубо символическое. Дело в том, что саратовская пресса традиционно вела себя совершенно хамским образом в отношении Виктора Борисова-Мусатова, которого будущие голуборозовцы и в первую очередь, конечно, Кузнецов и Уткин, считали не только своим

учителем в сфере чисто профессиональной, но и проводником во вселенную европейского и нарождающегося отечественного символизма.

По свидетельству Михаила Букиника, того самого музыканта, речь о котором шла в самом начале, отзывы местных критиков о художнике трудно было охарактеризовать иначе как «развязные»: ««Девушка с агавой» похожа на прокаженную, у «Мальчика в феске» — яичница на спине и т.п.»[12]. Следует заметить, что даже в хамстве своём саратовские критики были не оригинальны, повторяя модель критического высказывания о живописи хоть сколько-нибудь не академичной, сложившуюся в столичной художественной критике ещё за три десятка лет до описываемых событий[13]. «Непохожего» художника следовало для начала обозвать декадентом, импрессионистом или, чуть позже, символистом (при том, что различие между этими понятиями для самого критика, как правило, оставалось несущественным), после чего переходить к манипуляциям с яичницами и прочими гастрономическими сравнениями. Так, рассуждая об уже упомянутой «Французской художественной выставке», князь Владимир Мещерский, издатель ультраправого «Гражданина» и сам по себе фигура достаточно одиозная, писал: «Вы стоите перед полотном, где вдохновение импрессиониста изобразило несколько кучек красок, (...) чтобы узнать, что изображают: кусок репы или кучка шпината, или яичница — вы должны справляться с каталогом...»[14].

Кульминация уайльдовской сказки связана с утрированным, на грани фарса, унижением и искусства как такового, и той жертвы, которую во имя него приносит художник. Так что в саратовском



Новый журнал, 1944, № 9. Обложка, страницы 313, 316, 317

В местной газете я прочел отзыв о выставке. Касаясь вещей Мусатова, рецензент становился веселым и развязным: «Девушка с агавой» похожа на прокаженную, у «Мальчика в феске» — яичница на спине и т. п.

3.

На лето я уехал к себе, на юг. А осенью к началу занятий вернулся в Саратов. Полудиллетантская работа в Музыкальном училище, где я служил, меня не удовлетворяла. Я был полон сил и желания работать и, несмотря на скромный бюджет школы, старался оживить ее деятельность: организовал камерные концерты, лекции по истории музыки. По моей инициативе были открыты классы гармонии и стали устраиваться изредка симфонические концерты.

Бывая во всех слоях местного общества, я встретился в одном доме с директором Радищевского музея и Боголюбовского рисовального училища, В. И. Рупини. Несмотря на итальянскую фамилию, он был чистокровный русский, сын крепостного певца, которого помещик из Репина перекрестил в Рупини. Я стал расспрашивать его о художнике Мусатове и получил ответ, что это «большой чудак, бог знает, что пишет». Вообще Рупини не любил говорить об искусстве. Отвечал неохотно на мои вопросы и на лице его изображалась скука.

Мусатова я встретил в другом доме. Он сидел молча, и когда мне назвали его фамилию, то снова прибавили «чудак»! Это был горбатый, совсем маленький человечек с небольшой русой бородкой. Он сидел неподвижно, подперши голову длинными руками. На одной руке был какой-то тяжелый браслет и в белых красивых пальцах его руки и во всей его внешности было нечто аристократическое и болезненное.

Я подошел к нему и заговорил с ним об искусстве. Он оживился. Но когда я выразил желание увидеть его мастерскую, он как-то сжался и ответил, что как-нибудь пригласит меня. Однако, когда мы встретились во второй раз, на концерте, в котором я выступал, он несколько более дружелюбно отозвался на мое желание посетить его. Мы условились, что я приду к нему в ближайшее воскресенье.

4.

Это было весной 1900 года. Чтобы попасть к Мусатову, надо было итти по Вольской улице вниз, по спуску к Волге. Почти в конце улицы на солнечной стороне, или как говорили

удивлению она пришла к нему, и он сделал с нее эскиз акварелью. Эта акварель была известна впоследствии, как «Портрет мадемуазель Д.» и считалась одним из лучших этюдов Мусатова.

7.

Мы много говорили о живописи, об импрессионизме, о Гогене и Ван-Гоге, Манэ и Ренуаре. Из не-импрессионистов Мусатов особенно любил Бастьен-Лепажа, учителя Марии Башкирцевой. Из художников Ренессанса он преклонялся перед Леонардо да Винчи и, особенно, Ботичелли. Репродукции Ботичелли висели у него на стене. Из русских художников он любил Левитана, Сурикова, ценил Сомова и Бенуа. Он любил и Врубеля, но опасался, что краски его недолговечны и почернеют. Из своих учителей он с благодарностью вспоминал Чистякова из петербургской Академии. Но отрицательно отзывался о московской Школе живописи. Он не любил Репина и не верил в его искренность. О Серове говорил, что он хороший рисовальщик, но что женские портреты его плохи. К молодым художникам он относительно снисходительно и прощал им недостатки техники за фантазию, искренность и темперамент.

Саратовские художники, Павел Кузнецов, П. Уткин, Петров-Водкин, Матвеев были в то время еще учениками московской Школы живописи. Наезжая в Саратов, они считали своим долгом притти на поклон к своему старшему собрату. Они отводили с ним душу, критиковали художественных «генералов» и своих учителей, возмущались Третьяковской галлереей, не приобретавшей картин новых течений. Особенно выделялся в этом кружке Павел Кузнецов, уроженец Саратова и сын иконописца. Он говорил на каком-то своем языке о природе, птицах и зверях. Было в его рассказах что-то нелепое и все-же привлекательное. Бедны они все были, как церковные крысы.

8.

Однажды, (кажется в 1901-м году) эта молодая компания получила заказ расписать одну из церквей в Саратове, где-то на окраине города. С благословения Мусатова, они подписали контракт с церковным начальством и с воодушевлением принялись за работу.

Разумеется никто из них не был подготовлен к религи-

озной живописи. Работали без устали, с большим увлечением, в уверенности, что создают нечто новое в своем родном городе. Художественной фантазии дали полный простор. Мусатов их одобрял и поощрял.

Но когда все было окончено, церковное начальство, осмотрев работу, не только не одобрило ее, но признало все святотатственным и подлежащим замазыванию.

Возмущению наших художников не было предела. Их духовный вождь Мусатов советовал им судом требовать деньги согласно контракту. Он, будучи сам равнодушным к церковным обязанностям, добился даже свидания с архиереем, чтобы лично защищать дело художников. Но Высокопреосвященному уже было известно о живописи этой церкви и он прямо заявил Мусатову, что все в ней «не молитвенно!»

Чтобы осветить это дело, он написал письмо в редакцию местной газеты. Но редактор лично отправился в церковь посмотреть живопись и разразился ругательным фельетоном по адресу художников. Письмо Муратова осталось ненапечатанным. Он показал его мне. Он писал: «не сегодня-завтра эта талантливая молодежь станет известна всей России и имена их будут у всех на устах». В этом он не ошибся.

Вскоре состоялся суд. Судьи, когда им показали фотографии с росписи, не могли удержаться от смеха. В гражданском иске было отказано и живопись было постановлено замазать.

Мусатов был удручен. Впоследствии он написал мне на своей фотографии: «Самым большим пятном на моей совести было то, что я родился в Саратове».

9.

Я разделял все интересы художника, духовные и материальные. Они мне были дороги, как мои собственные.

Экономическое положение Мусатова было трудное. Иногда я сам давал ему немного денег. Иногда доставал взаймы у других. Я играл ему, добывал ему бесплатные билеты в концерты и оперу. Помещал в газетах о нем заметки. «Ты всех самоотверженнее ко мне относился», писал он мне в одном из своих писем.

Я любил сидеть в его мастерской и любоваться его картинами. Из висевших на стене этюдов привлек мое внимание один, изображавший какой-то дремучий лес с фантастическими растениями. Было непонятно, где видел художник такой пей-

контексте название выставки, прямо отсылающее к этому сюжету, трудно воспринимать иначе как заранее рассчитанную «пощёчину общественному вкусу».

Была у этой истории и вполне личная перспектива. За два года до открытия «Алой Розы» Павел Кузнецов, Пётр Уткин и Кузьма Петров-Водкин расписали по заранее скреплённому договором заказу придел Казанской церкви в Саратове, но в результате публичной травли, организованной как местной епархией, так и городской православной общественностью, росписи были сбиты вместе со штукатуркой[15], а художники стали фигурантами судебного процесса. Так что заранее ожидаемая и крайне негативная реакция саратовской прессы на саму «Алую Розу» должна была доставить её устроителям самое искреннее удовольствие: в полном согласии с уайльдовским сюжетом, самонадеянная и невежественная провинциальная критика в очередной раз расписалась в тотальном непонимании истинной природы искусства.

Едва ли когда-нибудь залы дворянского собрания вмещали в себя что-нибудь более ненужное (...) Со всех сторон зрителя окружают какие-то рваные, мятые, грязные лоскутья полотна, бумаги и картона в топорных рамках и без рам и без всякого обреза, а если с обрезом, то непременно в форме асимметрии, развешанные на фоне серого полотна (...) Нахальство в области живописи уже достигло последнего предела. Теперь показывают полотна, на которых нарисовано, а скорее наплёвано смесью красок или намазано тряпкой, окунутой в краски (...).

Среди розоватых, синих и зеленых грубых мазков виднеются какие-то намёки на человеческие фигуры (...) Переходит он <зритель>

от одной «картины» к другой, читает безграмотные надписи, заглядывает в картинку, в каталог — и ничего не понимает. В каталоге несколько номеров значатся под названием «Белые ночи», «Осенние ночи», и просто «Ночи», однако вместо ночей только грязные бесформенные пятна. Дальше — та же бесформенная мазня с сероватыми пятнами под № 38, 39, 40 под одним названием «Серебристые тополя» г. Кузнецова и дальше его же № 46 «Портрет Шаляпина». Но как на первых полотнах невозможно было бы без помощи каталога заподозрить присутствие тополей, так и в № 46 никто не стал бы искать чьего-либо портрета[16].

Если выставка мыслилась как провокация, то она, вне всякого сомнения, удалась, и розочкой на этом торте мог быть подбор картин. На выставке «Алая Роза» участвовало одно-единственное полотно с названием «Розы», — и принадлежало оно Виктору Борисову-Мусатову. Сам же Кузнецов выставил в основном вещи «северные», сдержанный колорит которых мог — среди прочего — служить и наглядным напоминанием об уничтоженных фресках в Казанской церкви. В коллекции Радищевского музея хранится одна из этих северных вещей. Мы не можем быть до конца уверены в том, что она участвовала в выставке, но она даёт представление о тогдашней кузнецовской манере.

Характерно, что из всех художников предыдущего поколения, которых устроители выставки считали своими учителями, были приглашены только двое — Борисов-Мусатов и Врубель. В биографии последнего, кстати, был эпизод, удивительно похожий на их собственную историю, и также связанный с «неканонической» росписью церкви и с разрывом договора из-за новаторского

Саратов, ул. Московская. Здание Дворянского собрания. Фотография
Начало 1880-х. СГХМ имени А.Н. Радищева





ЗАЛЪ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ.

БИЛЕТЪ

для входа

на выставку „АЛАЯ РОЗА“

Цѣна — руб. 18 к.

Благотворительн. сбора — руб. 2 к.

ВСЕГО. . . — руб. 20 к.

Билетъ безъ марки не дѣйствителенъ.

Саратовъ. Типо-лит. Ф. М. Киммель, преемн. А. Ф. Винклеръ.

Билет на выставку «Алая Роза»
1904. СГХМ имени А.Н. Радищева



Экспозиция выставки «Алая Роза»
1904. СГХМ имени А. Н. Радищева





характера выполненной работы. Традиционная искусствоведческая точка зрения, согласно которой Кузнецов и Уткин пригласили Борисова-Мусатова и Врубеля в первую очередь для того, чтобы поднять статус выставки в глазах саратовской публики, с нашей точки зрения, несостоятельна. В Саратове Борисов-Мусатов воспринимался не как авторитет, а едва ли не как посмешище; а демонстрацию в тихом православном городе врубелевской керамической «Тамары», прямо отсылающей к скандальной серии «Демонов», трудно квалифицировать иначе как осознанную провокацию. При этом Валентин Серов и Константин Коровин, которые, во-первых, были непосредственными учителями молодых художников в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и, конечно, согласились бы дать работы для экспозиции, а во-вторых, и впрямь подняли бы статус выставки, приглашены не были. Судя по всему, Кузнецову и Уткину было нужно вовсе не признание саратовских ценителей изящного искусства, а эскалация конфликта. Виктор Борисов-Мусатов к этому времени успел уехать из Саратова, Врубель был тяжко болен, сами Кузнецов, Уткин и Матвеев явно мыслили уже столичными масштабами, — так что «Алая Роза», помимо обозначения творческой позиции, стала ещё и возможностью громко хлопнуть дверью. И, — судя по сохранившимся публикациям в саратовских газетах, — местная критика и местная публика сделали ровно то, что от них ожидалось. Так что, если наша интерпретация верна, исходную точку модернистской стратегии самопозиционирования через публичную провокацию и скандал применительно к русскому изобразительному искусству следует датировать скорее не декабрём

П. В. Кузнецов. Северный пейзаж с оленями
1902. СГХМ имени А. Н. Радищева



Участники выставки «Алая Роза». Слева направо: Пётр Уткин, Владимир Половинкин, Мартирос Сарьян, Павел Кузнецов, Михаил Кузнецов (сидит). Фотография. 1904

1910 года, когда открылся «Бубновый валет», а весной 1904-го. То же можно сказать и в отношении сильного хода с «говорящим» названием выставки: «Алая Роза» опережает «Бубновый валет» и «Ослиный хвост»: а применительно к описываемой эпохе, когда революции в искусстве случались едва ли не каждые два года, эту фору можно считать весьма существенной.

4 А.А. Русакова Павел Кузнецов. Л.: Искусство, 1977. С. 44.

5 В.С. Соловьёв Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова/Соловьёв В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель. С. 214–254.

6 В.И. Ленин. К русскому пролетариату/В.И. Ленин. Полное собрание сочинений. 5-е изд. Т. 8. М.: Издательство политической литературы, 1967. С. 170–174 (174).

7 Русакова 1977. Цит. соч. С. 44.

8 О. Уайльд Соловей и роза. Перевод А. Лифшица // Южный телеграф, № 451 (23 ноября), С. 6–7.

9 Перевод наш — В. М., Г.Б. Выполнен по первому изданию: Oscar Wilde. The Happy Prince and Other Tales. L.: David Nutt, 1888. P. 15.

10 О. Уайльд. Соловей и роза. Перевод М. Благовещенской/Уайльд О. Избранное. М.: Просвещение, 1990. С. 186–191 (191).

11 Но никоим образом не исключительного. Понятно, что для абрамцевской среды, включая самого Мамонтова, прямая отсылка к названию давнишней оперы не могла не быть приятной. Саратовской выставки он не видел, но сведения о ней не могли до него не дойти. Среда же саратовская — чиновничья и/или дворянская — от которой зависели как разрешение на устройство выставки, так и предоставление помещения для неё (она проходила в Дворянском собрании) (Илл. 1), тоже должна была получить какое-то удобное для неё объяснение. По нашим представлениям, «вечные символы» (земная любовь, юные надежды и т.д.) как раз и должны были сработать в этом контексте.

12 М. Букиник. Цит. соч. С. 313.

13 См.: Илья Доронченков. Клод Моне, Василий Кандинский и государь император: Французская художественная выставка 1896–1897 годов в Петербурге и Москве // Искусствознание, 2021, № 1. С. 106–177 (158).

14 [В.П. Мещерский]. Дневники // Гражданин. 1896. № 89. 28 ноября. С. 20–21 (20).

15 По свидетельству того же Михаила Букиника, они были закрашены. Но в данном случае мы склонны доверять скорее воспоминаниям Кузьмы Петрова-Водкина, не только потому, что он был непосредственным участником описываемых событий, но и потому, что в силу господствовавших в русской православной церкви «магических» представлений, крамольный характер неканонических росписей не мог быть сведён на нет простым закрашиванием. См.: К.С. Петров-Водкин Пространство Эвклида. Л., 1932. С. 195–196.

16 С. Гришин. С выставки картин «Алая Роза» // Саратовский листок, 1904, 11 мая, № 101.

ОБЛОЖКА КАТАЛОГА

Собственно, едва ли не весь изложенный выше набор идей можно «считать» на обложке выставочного каталога, нарисованной Сергеем Судейкиным, соучеником Кузнецова и Уткина по МУЖВЗ[17]. Выполнена она в подчёркнуто эскизной манере, но в ней безошибочно узнаваема стилистика Обри Бёрдсли, художника, которого русская публика начала XX века воспринимала почти как alter ego Оскара Уайльда. Композиция экфрастична — в прямоугольник обложечного листа с названием выставки помещена квадратная по форме картинка с двумя персонажами и с ещё одной надписью «Алая Роза». Шрифт здесь художник выбрал ещё более вычурный, чем на фоновом листе, а слова «Алая» и «Роза» разделил почти рокайльной виньеткой, которая напоминает пышный цветок пиона или розы, увядший и с опадающими лепестками. Тот персонаж, что справа от зрителя, безошибочно опознаётся как дама в платье с длинным и тяжёлым шлейфом (или в плаще, который волочится за ней по земле), того, что слева, идентифицировать куда сложнее — это может быть паж, Амур, карлик или путто. Дама поймана в движении — она обернулась через плечо, чтобы взглянуть не то на путто, не то на легенду



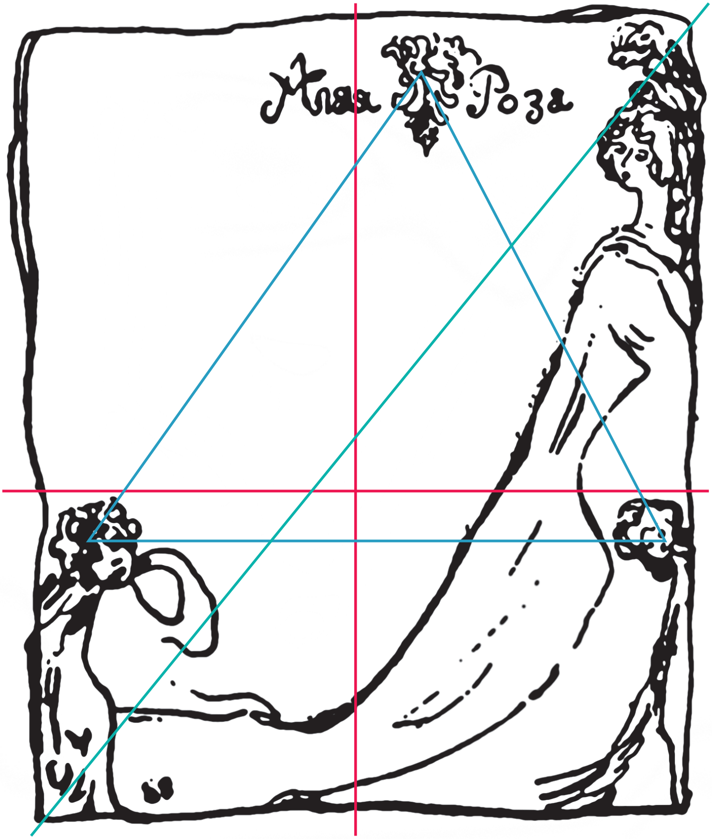
Сергей Судейкин
Обложка каталога выставки «Алая Роза». 1904
Фотография. СГХМ имени А. Н. Радищева

«Алая Роза». Левую руку она при этом положила на правое плечо, как будто придерживая ткань. Рамка рисунка выполнена подчёркнуто неровно, так что вся правая её сторона может быть воспринята как очертания тела дамы: единая линия, спускающаяся от перьев на шляпке через прижатое к груди предплечье, живот, впадину лона и бедро — к подолу платья. К платью на уровне бедра прикреплена пышная роза с несколькими слоями лепестков: впрочем, это может быть и условно изображённая голова ещё одного карлика. Сидящий в левом углу путто левую руку вытянул вдоль шлейфа, не то придерживая его, не то отпуская; правая задумчиво поднята к лицу. На голове у него — что-то похожее на венок из бутонов роз. Массы на рисунке распределены вполне в духе Бёрдсли, «обтекая» обширную пустоту в центре и с левой стороны изображения. Это стандартный приём, за счёт которого художник принуждает зрителя к ощущению экзистенциального беспокойства: рамка для того и нужна, чтобы «отсекать лишнее», осуществляя операцию отбора значимых сигналов и фокусируя наш взгляд; демонстративное зияние на месте ключевого образа заставляет нас раз за разом «пересобирать» остальные детали, пытаясь найти ключ к отсутствующему месседжу.

Месседж этот «работает» в соответствии с логикой, достаточно распространённой в символистском и пост-символистском (в том числе и абстрактном, как у того же Василия Кандинского) эзотерически ориентированном искусстве, и рассчитанной на принципиально разное воздействие на «посвящённого» зрителя и на зрителя обыденного. Последний не должен увидеть на обложке ничего, кроме «почеркушки», выполненной

неумелым художником «на уровне самодеятельности» (как скажет гораздо позже о работах Павла Кузнецова один саратовский чиновник, ответственный за местную культуру): с явными ошибками в композиции, кое-как прорисованными персонажами и неровной рамкой, выводя которую, автор наверняка просто поленился потянуться за линейкой. Модернистский взгляд на художественное творчество, как правило, предполагает наличие неких «универсальных законов воздействия и восприятия», свойственных произведению искусства, а потому зрительское непонимание никак не должно сказываться на производимом эффекте: испытываемое зрителем экзистенциальное беспокойство должно в этом случае вылиться не в поиск скрытого значения, а в элементарное раздражение. И в этом смысле решение поместить на обложке каталога демонстративно небрежный рисунок вполне укладывается в описанную выше логику художественной провокации.

Зритель же подготовленный прежде всего обратит внимание как раз на неравномерность распределения рисунка в изобразительном поле — причём как по вертикальной, так и по горизонтальной оси. Нам уже приходилось писать о символически маркированном пространстве в творчестве Павла Кузнецова[18], и у нас есть все основания полагать, что в той группе художников-символистов, к которой он принадлежал и несомненным лидером которой являлся, такого рода символизация была делом обычным. Нижняя и верхняя части изображения связывались, соответственно, с «земными», материальными — и «небесными», духовными сущностями. Стороны распределялись так же, как это



Символическая геометрия рисунка С. Судейкина
для обложки каталога выставки «Алая Роза»

было принято в таротной и масонской символике, где левая рука символизировала деятельность духовную и эзотерическую, а правая — экзотерическую и мирскую. В этом случае диагональ из левого нижнего угла в верхний правый как раз и будет разделять символический верх и движение к нему — с символическим низом. Тем самым разводя по разным углам смыслы «духовные» (творчество, гармония, вечность и т.д.) и «материальные» (проза жизни, дисгармония, сиюминутность). Если применить эту оптику к обложке работы Сергея Судейкина, мы увидим, что в «материальном» поле безраздельно доминирует Дама. Причём её фигура с длинным шлейфом, занимающим всю нижнюю часть рисунка, «нарастает» по мере приближения к правому обрезу изображения — пока не сольётся с рамкой, весьма показательным образом чуть-чуть «не дотянувшись» до верха. Дама оглядывается на розу — но всё движение её фигуры направлено прочь, вовне. А левая её рука не тянется вверх, а наоборот, дополнительно придавливает правое плечо и «придерживает материю». При этом путто — или это и впрямь Амур? — сидящий в нижнем левом углу, попадает в «духовный» треугольник и головой, и левой рукой; правая же, «материальная», пассивно сопровождает дамский шлейф по горизонтали. При этом левая рука «приподнимает» увенчанную розовым венком голову.

Ещё один воображаемый треугольник соединяет между собой розы: венок на голове у путто, розан на бедре у дамы и «Алую Розу» в верхней части изображения. При этом две его вершины оказываются в «правильном», устремлённом вверх пространстве. На долю же пространства «неправильного» остаётся только одна,

с розой, безнадёжно пришпиленной к женской ноге: этаким напоминанием о трагическом сюжете цветка в сказке Оскара Уайльда. Символическая геометрия может работать и на более общем уровне: треугольник вершиной вверх, вписанный в квадрат, есть символ микрокосма, устремлённой к небу человеческой души (треугольник), запертой в материальном мире (квадрат).

17 С. Судейкин был активным участником группы. Наряду с А. Араповым, И. Кнабе, П. Кузнецовым, Н. Сапуновым М. Сарьяном, П. Уткиным и Н. Феофилактовым участвовал и в «Алой», и в «Голубой Розе».

18 См.: В. Михайлин, Г. Беляева. Благо, которое нельзя утратить: символическая тайнопись Павла Кузнецова/Умолчание. Интерпретация культурных кодов 2023. Саратов: ИЦ «Наука», 2023. С. 34–120 (62 et passim).

«ГОЛУБАЯ РОЗА»

Три года спустя та же группа художников во главе с Павлом Кузнецовым открыла в Москве выставку с названием, которое одновременно отсылало к «Алой Розе» и настаивало на принципиальных от неё отличиях: «Голубая Роза». В 1907 году Кузнецов и его соратники, вне всякого сомнения, чувствовали себя в профессиональном плане уже совершенно иначе, нежели в 1904-м: если первая выставка была эклектичной, то «Голубая Роза» с самого начала позиционировалась как единое высказывание. Московская выставка 1907 года стала событием уже общероссийского масштаба, позволившим принять как данность тот факт, что русский художественный символизм сформировался в качестве полноценного художественного явления: с претензией на формирование собственного знакового лексикона, совместимого с европейскими символистскими традициями и охотно играющего перекличками, но всё же вполне самобытного. Другие задачи ставились и в отношении зрителя. Желание дёргать публику за усы если и не исчезло совсем, то отошло за второй план, а на первый вышла задача принципиально иного рода: заявить эстетическую и, шире, мировоззренческую позицию.

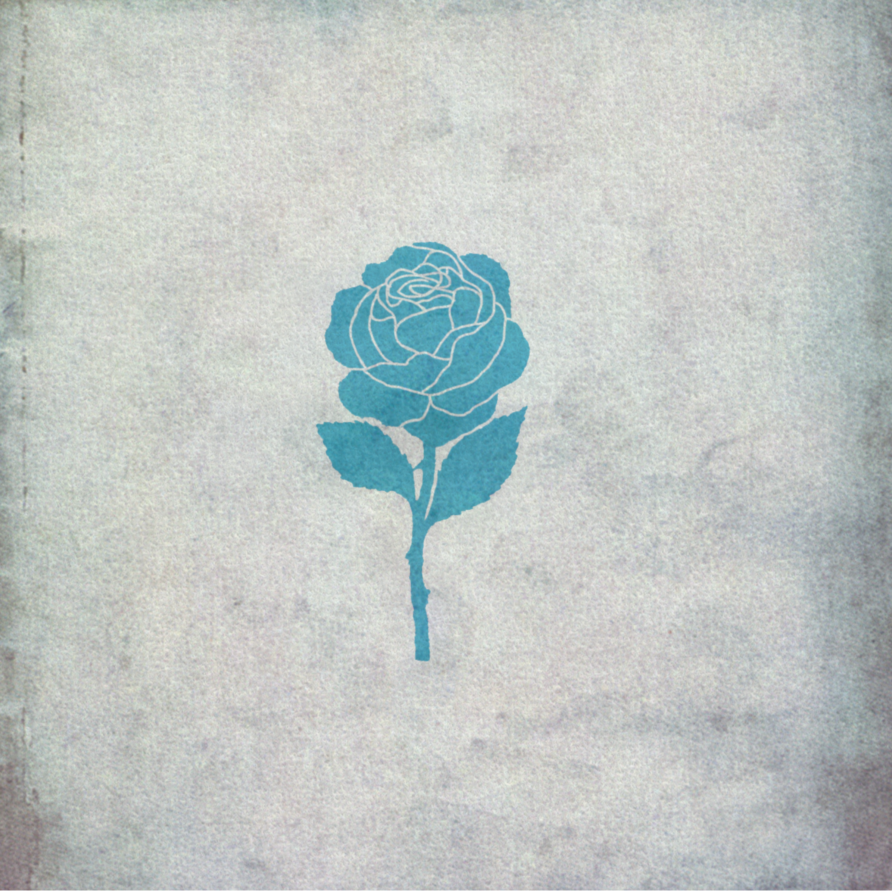
В отличие от ситуации с «Алой Розой», публика, — по крайней мере, просвещённая её часть, — сразу получала подсказку относительно возможной интерпретации названия выставки. «Голубой цветок» уже давно успел стать представительным символом мистически ориентированного романтизма, и прямо отсылал к эзотерическому роману Новалиса «Гейнрих фон Офтердинген». Внимательные читатели Новалиса наверняка помнили, что в оригинальном тексте речь шла не о розе, а о лилии. Но в общий фонд европейской культуры этот символ попал именно как «Голубой цветок», так что подмена лилии на розу практически никак не влияла на очевидность отсылки. Для самих же устроителей выставки наверняка были важны и другие соображения. Во-первых, «Голубая Роза» самым очевидным образом отсылала к «Алой», демонстрируя преемственность событий и устойчивость свойственного группе мировоззрения. Во-вторых, сохранялась значимая смысловая связка «роза = тайна». А в-третьих, в этой связке возникал дополнительный акцент: если алая роза есть предмет вполне земной и представимый в повседневной реальности, то голубых роз в природе не существует, — по крайней мере, не существовало в начале XX века. Таким образом, цветок, давший название выставке, становился символом недостижимой высшей реальности, смутно представимой из пределов земного мира, но не способной стать предметом обладания: тем самым усиливая связь с исходным новалисовским образом.

Никакого манифеста группа, организовавшая выставку, не опубликовала. Да, по большому счёту, он был и не нужен, поскольку роль своеобразного «символического манифеста» выполняла,

— как и в случае с предыдущей выставкой, — обложка каталога, созданная Николаем Сапуновым. Именно символического, поскольку сам принцип её действия полностью отражал природу символа — одновременно явного в своей материальной составляющей, и предлагающего набор скрытых смыслов, внятный только для посвящённых.

У этой обложки было несколько особенностей. Во-первых, сказать, что она лаконична, — значит, не сказать ничего. Она представляла собой блёклый прямоугольник без текста, с небольшим монохромным изображением голубой розы, также подчёркнуто блёклым, по центру. Отсутствие печатного текста само по себе задавало структуру восприятия. В этом изобразительном поле отсутствовал не просто текст, отсутствовали любые знаки — кроме одного-единственного. Обложка отказывалась разговаривать со зрителем на общепонятном языке, а взамен предлагала разгадать природу Голубой Розы. Сходный принцип организации зрительского восприятия через семь лет возьмёт за основу немецкий экспрессионистский театр: «бедный театр» без декораций и костюмов, с «чёрным кабинетом» вместо сцены. Такой театр создаёт у зрителя эффект визуального голодания, и в результате любой предмет, появившийся на сцене — роза, бутылка или нож — моментально привлекает к себе внимание и превращается в символ, требуя немедленной и заинтересованной интерпретации.

Во-вторых, изображённая в центре обложки роза вступает в весьма любопытное взаимодействие с полем, в которое она помещена. Блёклость цветка подчёркивает его единоприродность с фоном. И при этом он как будто вбирает в себя весь цвет окружающего пространства: приём, который выводит нас



Николай Сапунов. Обложка каталога выставки «Голубая Роза». 1907

на возможную интерпретацию выбранного для каталога формата, не вполне стандартного для своей эпохи. Дело в том, что прямоугольник максимально приближен к квадрату, и воспринимается зрителем именно как квадрат. Таким образом, устроители выставки довели до логического предела символический ход, который уже использовали, оформляя каталог «Алой Розы». Только три года тому назад, в Саратове, зритель брал в руки лист бумаги с *изображённым* символом; теперь же «паспарту» исчезло, и в руках у зрителя оказался сам символ. Роза, вписанная в квадрат материального мира, одновременно заперта в нём и «стягивает» на себя всю неприметно разлитую в нём духовность: тем самым являя собой максимально наглядный символ искусства, заключённого в «голубой тюрьме»[19]. Этот образ производил чарующее — в буквальном смысле слова — впечатление на современников. Так, художник Сергей Виноградов, не разделявший эстетические установки символистов, но вхожий в круг Николая Рябушинского, мецената и покровителя голуборозовцев, позже писал, явно отталкиваясь от первого впечатления, полученного от знакомства с каталогом и выставкой: «...роза — нежная, блёклая — всё так сгармонировано, чарующе, так цельно, красиво и радостно...»[20].

Едва ли не все, кто писал об этой выставке, обращали внимание на особую организацию пространства как на существенно значимый компонент общего впечатления. Так, Сергей Маковский охарактеризовал всё пространство выставки как «часовню», посвящённую голубой розе как «цветку мистической любви»[21]. Здесь были и стены, обитые серо-голубой тканью, и мягкое освещение, и запахи, и тихая музыка. Но основу общего впечатления

создавали, конечно же, сами выставленные произведения, в большинстве своем неяркие, размытые, туманные, целенаправленно «работавшие» со зрительской фантазией и «намекавшие» на неоднозначность смыслов. С большой долей вероятности, устроители выставки пытались добиться сценографического эффекта Gesamtkunstwerk, но только в отличие от Вагнера, объединяющим началом здесь выступала не музыка, а само пространство. Посетители выставки должны были попасть внутрь «голубой розы» как в мистическое царство сна, грёзы, насыщенной туманными и многозначительными намёками на вечные смыслы. Судя по всему, именно на решение этой задачи работала и специально созданная структура выставочного пространства: выгородки были построены таким образом, чтобы посетитель прямо от дверей оказывался в лабиринте «лепестков» и путешествие свое совершал внутри розы, переходя от иллюзии к иллюзии. В самой по себе идее пространства искусства как пространства иллюзии ничего нового и необычного не было. Необычным было другое: «Голубая Роза» переадресовала зрителя к концепции мира как «голубой тюрьмы», предложенной ещё Афанасием Фетом в стихотворении «Памяти Н. Я. Данилевского» (1886) и поднятой на щит Валерием Брюсовым в программных «Ключах тайн» (1904). Выставка должна была «перенастроить зрение» посетителя, сообщив ему знание о природе того мира, в котором он обитает, в предельно концентрированном виде, — так, чтобы он, выйдя после выставки на улицу, видел перед собой не только систему обыденных «фактов», но и общую структуру бытия: недвижный купол «голубой тюрьмы» и просвечивающие сквозь него намёки на истинные смыслы.

ПАМЯТИ Н. Я. ДАНИЛЕВСКАГО.

Если жить суждено, и на свѣтъ не родиться нельзя, —
Какъ завидна, о, странникъ почившій, твоя мнѣ стезя!

Отдаваяся мысли широкой, доступной всему,
Ты успѣлъ оглядѣть, полюбить голубую тюрьму.

Постигая, что міръ только право-живущимъ хорошъ,
Ты восторговъ опасныхъ старался обуздывать ложь;

И у южнаго моря, за вѣчной оградою скалъ,
Ты мѣстечко на отдыхъ въ цвѣтущемъ саду отыскалъ.

5 іюля 1886.

Если для декаданса представление об иллюзорности и неистинности мира есть повод для сплина, то голуборозовский символизм обращается к более ранней — и куда более близкой к исходной новалисовской концепции «голубого цветка» — интерпретации этого видения. Для символиста его искусство гораздо более реалистично, чем «так называемый реализм». Последний обманывает зрителя, застя ему взор фотографической псевдо-достоверностью, заставляя замечать исключительно «случайные», внешние приметы реальности, при этом заменяя планы выражения риторическими фигурами, — моральными, социальными или религиозными. Настоящее же, символистское искусство как раз и призвано сообщать зрителю, наделённому стремлением к познанию мира, способность проникать сквозь «покров Исиды», и в этом смысле представляет собой те самые, брюсовские «ключи тайн». Да, мы все — обитатели «голубой тюрьмы». Но искусство, во-первых, даёт нам возможность понять, что даже эта тюрьма, в которой нам выпало родиться и жить, сама по себе прекрасна: и пригласить к любованию великолепным разнообразием земного мира. А во-вторых, открывает нам смысл познания как такового: поскольку понимание природы

ВѢСЫ

НАУЧНО ЛИТЕРАТУРНЫЙ И КРИТИКО-БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

ПЕРВЫЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ

1904 №1



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «СКОРПІОНЪ»

это указать на нее, выяснить ея неизбѣжность. Наука лишь вноситъ порядокъ въ хаосъ ложныхъ представленій и размѣщаетъ ихъ по рангамъ, дѣлая возможнымъ, облегчая ихъ узнаніе, но не познаніе.

Но мы не замкнуты безнадежно въ этой «голубой тюрьмѣ»—пользуясь образомъ Фета. Изъ нея есть выходы на волю, есть просвѣты. Эти просвѣты—тѣ мгновенія экстаза, сверхчувственной интуиціи, которыя даютъ иныя постиженія міровыхъ явленій, глубже проникающія за ихъ внѣшнюю кору, въ ихъ сердцевину. Исконная задача искусства и состоитъ въ томъ, чтобы запечатлѣть эти мгновенія прозрѣнія, вдохновенія. Искусство начинается въ тотъ мигъ, когда художникъ пытается уяснить самому себѣ свои темныя, тайныя чувствованія. Гдѣ нѣтъ этого уясненія, нѣтъ художественнаго творчества. Гдѣ нѣтъ этой тайности въ чувствѣ—нѣтъ искусства. Для кого все въ мірѣ просто, понятно, постижимо, тотъ не можетъ быть художникомъ. Искусство только тамъ, гдѣ дерзновеніе за грань, гдѣ порываніе за предѣлы познаваемаго, въ жаждѣ зачерпнуть хоть каплю

Стихіи чуждой, запредѣльной.

«Врата Красоты ведутъ къ познанію», сказалъ тотъ же Шиллеръ. Во всѣ вѣка своего существованія, безсознательно, но неизмѣнно, художники выполняли свою миссію: уясняя себѣ открывавшіяся имъ тайны, тѣмъ самымъ искали иныхъ, болѣе совершенныхъ способовъ познанія мірозданія. Когда дикарь чертилъ на своемъ щитѣ спирали и зигзаги и утверждалъ, что это «змѣя», онъ уже совершалъ актъ познанія. Точно также античные мраморы, образы Гетевскаго Фауста, стихи Тютчева—все это именно запечатлѣнія въ видимой, осязательной формѣ тѣхъ прозрѣній, какія знавали художники. Истинное познаніе вещей раскрыто въ нихъ съ той степенью полноты, которую допустили несовершенные матеріалы искусства: мраморъ, краски, звуки, слова...

Но въ теченіе долгихъ столѣтій искусство не отдавало себѣ явнаго и опредѣленнаго отчета въ своемъ назначеніи. Различныя эстетическія теоріи сбивали художниковъ. И они воздви-

Весы, 1904. № 1. Обложка
Валерий Брюсов. Ключи тайн. Фрагмент о голубой тюрьме





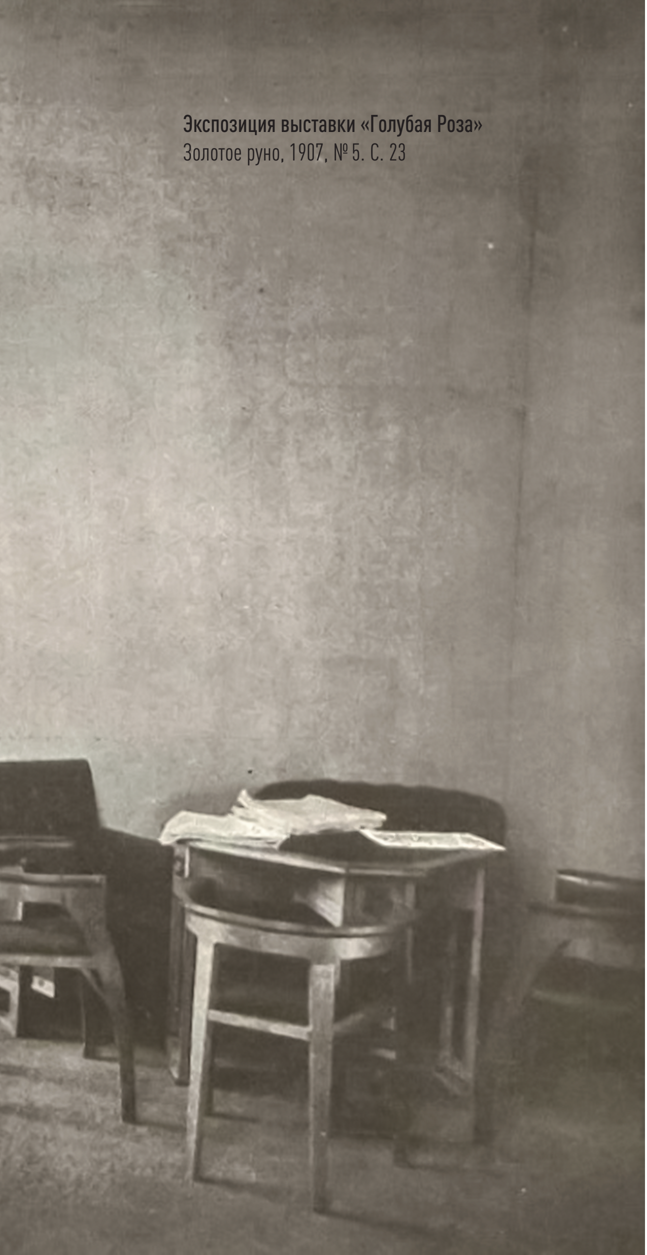
Экспозиция выставки «Голубая Роза»
Золотое руно, 1907, № 5. С. 24





Экспозиция выставки «Голубая Роза»
Золотое руно, 1907, № 5. С. 22





Экспозиция выставки «Голубая Роза»
Золотое руно, 1907, № 5. С. 23

бытия есть необходимая первая ступень для того, кто надеется это — неистинное — бытие преодолеть.

Несмотря на постоянное присутствие *rosa mystica* в «идеологических» высказываниях молодых художников-символистов, и, прежде всего, в названиях выставок, собственно в живописном символическом лексиконе самого Павла Кузнецова в этот период цветы и — шире — растительные элементы играют значимую, но никоим образом не центральную роль. В его знаменитом «Голубом фонтане» (1905) они принимают активнейшее участие в организации общего круговорота стихий. Ветви плакучих деревьев рифмуются с нисходящими струями фонтана и, проглядывая сквозь полупрозрачное светящееся марево, превращаются в россыпь блёсток на покрове Исиды. В то же время, гирлянда из белых цветов, которой венчают фигуру посвящаемого, очевидно, означает восходящее движение — в самом истинном, мистическом смысле слова. Но сами по себе растительные сущности не доминируют в изображении, будучи как минимум уравнены в правах с другими стихиями: водой, лунным светом, обводами каменного фонтана и человеческих фигур. Видовая принадлежность растений при этом принципиально не подчеркнута: никакого символического «языка цветов» художник явно не использует.

19 Касательно образа мира как «голубой тюрьмы» применительно к творчеству Павла Кузнецова подробнее в: В. Михайлин, Г. Беляева. Благо, которое нельзя утратить... С. 64–65.

20 Виноградов С.А. О выставке «Голубой Розы», таланте Н.П. Рябушинского и «Празднике роз» в его Кучине (из моих записок) // Сегодня, 1935, 7 апреля.

21 С. Маковский. Голубая Роза // Золотое руно, 1907, № 5. С. 25–28 (25).

БУКЕТЫ ПАВЛА КУЗНЕЦОВА

Своего рода перелом в способах символизации растительных элементов наступит чуть позже, во вполне конкретный момент, который можно датировать с точностью до нескольких месяцев. В 1913 году, во время или сразу после поездки в Среднюю Азию, он пишет как минимум две очень похожие картины, в которых букет цветов начинает играть совершенно другую — центральную — роль: причём не только с точки зрения архитектоники, но и в организации общего символического смысла высказывания. Судя по всему, в букете Кузнецов внезапно прозрел ту же самую структуру, что была для него смыслообразующей в «Фонтанах» середины 1900-х годов: живое движение плавно восходящих дуг, которые берут начало в одной точке. Это движение он трактовал как символ непрерывного стремления вверх, в конечном счёте обречённого падению; архетипическую модель земного бытия как роскошной многоцветной ширмы, скрывающей мир истинный. Смена же предмета изображения — с фонтанов и водяных колёс на букеты цветов — не принципиально, но достаточно радикально сдвигала смысл высказывания. В начале 1910-х годов

вместо предельно «символичного», «абстрактного» образа Кузнецов пишет максимально узнаваемую предметную реальность, сведённую к «вещам», которые воспринимаются как элементы повседневного быта. Вместо воды как одной из универсальных стихий, перегруженной мистическими смыслами, накопленными за долгие века, — «реальные» стебли, листья и лепестки. При том, что гармоническое разнообразие красивых цветовых пятен, разбросанных по головкам астр, выводит на идею ничуть не менее мистическую и связанную с восприятием конкретных колеров как кажимостей, «поверхностей», реплик истинного, божественного белого света, — источник которого художник по-прежнему помещает (и будет помещать всю жизнь) вне пределов изобразительного поля. А ещё эти цветы «пойманы» в очень специфической фазе существования. Их праздничность, неизбежно напоминающая о визуальном богатстве зримого мира, уравновешивается тем (молчаливо подразумеваемым) фактом, что они уже срезаны и, следовательно, обречены скорой смерти. Любопытен и выбор тех цветов, из которых Кузнецов собирает свои первые букеты, поскольку здесь, в отличие от более ранних картин, речь идёт о растениях вполне конкретных — об астрах, цветах откровенно непритязательных, особенно в сравнении с роскошными и «мистическими» розами и лилиями, но в самом своём названии содержащих отсылку к небесным смыслам.

Два «Бухарских натюрморта» 1912–1913 годов различаются прежде всего проработкой фона. В одном случае он предметен и нарративен; в другом тот же набор смыслов переведён



Павел Кузнецов. Бухарский натюрморт
1913. Коллекция Петра Авена

на текучий язык кузнецовского цвета. В «предметном» варианте цветочный «фонтан» настолько красив и настолько прочно приковывает к себе внимание, что зритель, как правило, не отдаёт себе отчёта в том, что всё это великолепие герметично вписано в купол стоящего на заднем плане здания, которое представляет собой буквальное воплощение самой идеи смерти: поскольку перед нами здание вполне узнаваемое, бухарский мавзолей Саманидов. И здесь мы выходим на другой возможный источник той оптики, которая — вплоть до конца жизни — станет для Павла Кузнецова определяющей в его работе с цветами и букетами, коих он написал великое множество и которые, по удивительному совпадению, стали для него одной из двух-трёх основных тем вскоре после того, как в советском искусстве безраздельно воцарился сталинский соцреализм.

В 1911 году Валерий Брюсов, который для молодых символистов был незыблемым авторитетом и привычным проводником в мистические дали, получил от Александра Биска, молодого одесского переводчика, влюблённого во французский и немецко-австрийский символизм, подборку стихотворений Райнера Мария Рильке, поэта, до той поры в России почти неизвестного. В шестом номере журнала «Русская мысль» за тот же год Брюсов опубликовал часть присланных ему текстов[22]. Стихотворение, которое в данном случае нас интересует, в журнальную публикацию не вошло, но у нас есть основания предполагать, что в собственно символистских кругах, близких к Валерию Брюсову, — а голуборозовцы, вне всякого сомнения, в эти круги входили, — бисковская подборка была известна полностью.

Стихотворение «Jetzt reifen schon die roten Berberitzen» («Уж барбарисы красные созрели» в переводе А. Биска) — едва ли не самое сильное во всей подборке. Вкратце логику этого высказывания можно свести к следующему сюжету. Приближение осени, означенное зрелыми плодами барбариса и увядающими астрами, и чётко ассоциируемое с «закатом жизни», есть время, в которое человек не имеет права «не быть богатым» — причём под богатством подразумеваются отнюдь не материальные блага. Тот, кто не сумел этого сделать, будет вечно чего-то ждать, лишённый покоя и понимания собственной природы. Зрелость противопоставляется старости и связывается с готовностью «закрыть глаза» и встретиться с теми призраками, что живут внутри: кто этого не умеет — уже старик. Ему не на что надеяться, и даже Бог уподобляется камню, который влечёт его на дно. Можно предположить, что Кузнецов был знаком с этим стихотворением Рильке, где общая система смыслов и логика их развития весьма близки к собственным установкам художника на внутреннюю автономию в мире, пропитанном смертью и на «богатство», даруемое «умением видеть». Если это действительно так, то мы получаем ответ на вопрос о том, почему Павел Кузнецов, который, как правило, не прибегает к «языку цветов», в данном случае сделал исключение. Этот жест вполне может быть прямой отсылкой к Рильке. Тогда становятся предельно прозрачны и смысловая структура, и общая атмосфера «фигуративного» бухарского натюрморта. Букет астр, часть из которых уже тронута увяданием, вписан в «купол смерти», но сам по себе является проводником в иные смыслы: в богатство фруктов, сосудов

и хлеба, разложенных на столе; в атмосферу роскошно тёплого вечера, а затем — в понимание того, что согревающий всю эту красоту свет исходит из некоего скрытого источника, оставшегося за пределами картины. И что тепла и света хватает на всё в этом мире, включая наглухо замурованные двери мавзолея. В «нефигуративном» варианте, как уже и было сказано, этот свет становится тем универсальным растворителем, который сплавляет воедино предметность и беспредметность, противоположные полюса цветового спектра, и позволяет увидеть суть высказывания «в снятом виде», без нарративного комментария: «крупный план» букета рильковских астр.

Уж барбарисы красные созрели,
И старческие астры стали в тень.
Кто не богат теперь, в осенний день,
Тот будет вечно мучиться без цели.
Кто и теперь склонил усталый лик —
Быть может, в нём таятся привиденья
И только ждут, чтоб вечер к ним приник,
Чтоб в темноте восстать из заточенья, —
Тот весь уже в прошедшем, как старик.
С ним больше ничего не приключится,
И всё ему живущее — солжёт;
И Ты, Господь. Тяжка Твоя десница,
И, точно камень, вглубь она влечёт.

Что касается роз, то на какое-то время они исчезают из творческой практики Кузнецова. Судя по всему, тот набор смыслов, с которым ему было удобно работать через этот символ во времена



Павел Кузнецов. Бухарский натюрморт
1913. СГХМ имени А. Н. Радищева

«Алой» и «Голубой» роз, отодвинулся на задний план, и его заинтересовали другие сюжеты. В конце 1900-х и начале 1910-х это фонтаны — водяные ли, облачные или цветочные; а также совершенно для него новая палитра образов, связанная со степным периодом. В конце 1910-х наступает очередь натюрмортов, где сложная игра поверхностями и отражениями позволяет ему исследовать взаимоотношения между разными уровнями реальности. Но однажды найденный символический язык никуда не исчезает, и по нашему мнению, символика розы «всплёскивает» в его творчестве ещё раз уже в начале 1930-х, причём в ключе совершенно неожиданном — ироническом, или даже само-ироническом.

Вне зависимости от того, что устраивало и что не устраивало Павла Кузнецова в сменяющих друг друга версиях советского проекта, и о чём мы не можем судить сейчас в силу отсутствия надёжных источников, в одном мы можем быть уверены на сто процентов. «Советские» идеи о природе и назначении искусства были категорически несовместимы с его собственными представлениями на этот счёт. Отстаивать их публично он не спешил — по крайней мере, с тех пор, как 1920-е с их дозволенной разноголосицей закончились, и воцарилось сталинское единообразие. Но не спешил от них и отказываться, выработав модель творческого поведения, которая позволяла ему стоять в стороне от текущей повестки. В конце концов, если обитатели «голубой тюрьмы» радостно взялись перекрашивать её в красный цвет, почему он должен им мешать. Искусство как средство коммунистического воспитания масс ему было совершенно не интересно, и в самом

начале 1930-х ирония становится одним из базовых модусов его существования. В наэлектризованной атмосфере 1920-х символистское прошлое не могло не восприниматься как ярлык; а судя по тому, что в последующие советские десятилетия само название «Голубая Роза» превратилось в символ всего «не нашего» в искусстве, «Розы» Кузнецову должны были аукаться постоянно. Так что не удивительно, что именно розу он избрал в качестве объекта для иронического перепроговаривания — сперва в программной картине 1932 года, а затем ещё в целом ряде полотен. Он сохранил структуру своей мистической розы: бесконечное количество лепестков, слой за слоем скрывающих неведомую тайну. По большому счёту, он сохранил даже цвет. Но подал советскому зрителю эзотерический символ в качестве общественно-полезного продукта — в обличье капусты.

Эта шутка могла быть спровоцирована обстоятельствами, вполне актуальными для Павла Кузнецова именно в 1932 году, когда его «выдвинули» в правление свежесозданного МОССХа. К роли носовой фигуры в художественном объединении ему было не привыкать, но и в «Голубой Розе», и в «Четырёх искусствах», несмотря на всё несходство творческих манер, члены объединений придерживались если не близких, то, по крайней мере, совместимых между собой взглядов на природу творчества и на профессиональные функции художника. Здесь же Кузнецову предстояло вариться в одном котле — и на равных правах — не только с такими оголтелыми ахровцами как П. А. Радимов, Е. А. Кацман и А. А. Вольтер, но и с откровенным, принципиальным и агрессивным дилетантом Василием Точилкиным,



Павел Кузнецов. Капуста. 1932. ГТГ

председателем бывшего ОХС (Объединение художников-самоучек). Понятно, что летом 1932 года, когда создавался МОССХ, роль унифицированных творческих союзов в СССР как механизма контроля за соответствующими средами могла просматриваться разве что приблизительно, а термин «соцреализм» существовал пока ещё на правах маргинального неологизма. Но в качестве фона для своей соцреалистической розы Кузнецов предпочёл выбрать не только стога и деревенские хаты, удивительно похожие на мистические юрты из его степного периода. Непосредственно над капустой он поместил сценку, настолько для него не характерную, что она не может не обращать на себя внимания. Крестьянка с хворостиной отчаянно пытается загнать корову в стойло, корова же, сохраняя полное спокойствие, категорически отказываясь следовать пожеланиям трудящихся. На протяжении всего 70-летнего творческого пути у Кузнецова нет ни единой сцены насилия. Кроме этой.

Позже, в 1940-1960-е годы, Павел Кузнецов, в полном соответствии с образом, найденным Рильке, будет существовать именно как «богатый» человек. Никому ничего не объясняя и не доказывая, он будет писать прозрачные пейзажи — и натюрморты, на которых букет цветов станет сиять на границе между интимным миром художника и призрачной внешней реальностью.

22 Р.М. Рильке. Стихотворения. Пер. с нем. А. Биска // Русская мысль, 1911, № 6. С. 85–86.

«АЛАЯ РОЗА» И «САРАТОВСКАЯ ШКОЛА»

Однако вернёмся к нашему исходному событию — к саратовской выставке «Алая Роза», с которой в нынешние времена уже принято вести отсчёт истории русского живописного символизма. Был у этой выставки и ещё один эффект, связанный с куда более узкой, собственно саратовской творческой средой, поскольку «Алая Роза» со временем превратилась в ту исходную точку, к которой принято возводить устойчивый миф о «саратовской художественной школе». В масштабном сюжете становления русского символизма она была пусть не слишком замеченной в столицах, но всё-таки достаточно очевидной *point d'origine*, бутоном из провинциального палисадника, который затем расцвёл в экзотический столичный цветок. Но именно здесь будущие голуборозовцы не только ощутили себя участниками единого «движения», но и сформировали опыт совместного творческого проекта, рассчитанного на единый символический эффект. То есть, в рамках общероссийского художественного процесса она стала событием *историческим*, вписанным — или вписываемым — в «реальные» причинно-следственные связи. Которые в итоге привели к формированию явления, значимого для отечественной культурной

истории и оказавшего, в свою очередь, формирующее воздействие на другие сопоставимые с ним по масштабу явления: скажем, на тот же русский авангард.

В саратовском культурном контексте «Алая Роза», с нашей точки зрения, выполнила роль несколько иную, превратившись в событие скорее мифологического порядка, — связь которого с последующими явлениями далеко не столь очевидна, но которое при этом обладает куда более мощным символическим ресурсом. Такого рода события — непременный элемент любой «городской мифологии» или «городского текста», то есть попытки сконструировать более или менее цельную воображаемую реальность, исторические и культурные границы которой будут совпадать с временными и топографическими границами очередного населённого пункта: «Берлин как симфония», «петербургский текст», «миф Аркаима», «метафизика Саратова»... Они — те силовые точки, где сходятся разноуровневые и разнозаряженные смыслы, и которые удобно использовать в качестве фундамента для воздушных замков. В свою очередь, тотальная сконструированность подобных мифологем никоим образом не лишает их действенности: попав в локальное медийное пространство, они превращаются в удобный ресурс для выстраивания как индивидуальных, так и групповых идентичностей, и таким образом всегда имеют шанс принять участие в формировании «более реальной» картины мира, чем картина строго историческая.

Однако «столичные» и «провинциальные» городские мифологии — при всей общности механизмов, в соответствии с которыми они рождаются и работают — обладают достаточно существенным

различием. В построении провинциальных сюжетов о «магии места» значимую роль играет процесс «обратного присвоения». При оценке потенциального объекта мифологизации локальная культурная память часто «сверяется» со столичной: Виктору Борисову-Мусатову, Павлу Кузнецову и Кузьме Петрову-Водкину (равно как и Николаю Чернышевскому, Константину Федину, Олегу Янковскому и т.д.) удалось «обрасти» в родных поволжских городах внешними признаками вписанности в локальную идентичность (персональными музеями, улицами, названными в их честь, и так далее) только после того, как они состоялись в столичном культурном пространстве. В этом смысле показательна посмертная судьба Петра Уткина, фигуры, быть может, не менее значимой, чем Павел Кузнецов, в контексте сначала «Алой», а потом и «Голубой Розы», но — на уровне локальной городской мифологии — обречённого до сей поры оставаться бледной тенью «великолепного Павла». И это несмотря на то, что Уткин, в отличие от Кузнецова, вернулся в Саратов в 1918 году, возглавил Свободные художественные мастерские и оставил целую когорту учеников, — включая Бориса Миловидова, Евгения Егорова, Владимира Кашкина и даже Владимира Гурова, — которые продолжили его преподавательскую деятельность, выращивая, в свою очередь, поколение за поколением будущих саратовских художников.

Имеет смысл обратить внимание ещё на одну особенность формирования локальной культурной памяти, которую можно обозначить как «отложенное воздействие». Между событием, которое со временем ляжет в основу очередного городского мифа, и началом более или менее активной разработки этой «золотой

жилы», как правило, проходит достаточно большой промежуток времени — тот самый зазор между культурной и коммуникативной памятью, который порадовал бы Яна Ассмана, и на который он отводил временной отрезок от восьмидесяти до ста лет. Любопытно, что в саратовских профессиональных — искусствоведческих и художественных — кругах об «Алой Розе» практически напрочь забыли именно на этот срок. И только после того, как, с окончанием советской власти, о русском живописном символизме стало «можно» говорить, и столичные искусствоведы более или менее активно занялись исследованиями в этой области, Саратов «вспомнил» об «Алой Розе». При этом «Голубая Роза» на протяжении всего советского XX века оставалась значимым ориентиром в отечественной культурной памяти: пусть даже и сугубо негативным, поскольку словосочетание это чаще всего использовалось как жупел, одного сравнения с которым было достаточно для того, чтобы выдворить из публичного пространства то или иное художественное явление.

Уже на рубеже 1990-2000-х годов «Алая Роза» начинает восприниматься именно как прецедентное событие, ключевое для становления «саратовской художественной школы» — при том, что само это понятие сложилось гораздо раньше, и на протяжении всей советской эпохи ему сопутствовал весьма подозрительный в тогдашних контекстах шлейф «формализма». Пожалуй, показательнее всего в этом отношении будут воспоминания художника Владимира Солянова. В глухие сталинские времена, на которые пришлась его молодость, ему довелось дважды столкнуться с мифом о «саратовском формализме» в совершенно

неожиданных для него ситуациях — и в двух никак не связанных с Саратовом местах. Первый случай имел место при попытке поступить в Харьковский художественный институт. Ему пришлось забрать документы после того, как один из членов приёмной комиссии ясно дал понять, что «саратовское происхождение» само по себе делает его здесь персоной нон грата.

В 1948 году я поступал в Харьковский институт, за формализм меня не приняли. Когда приехал в Харьков, меня завуч спросил: «Откуда?», а я говорю: «Из Саратова». Он: «Так вы же не сдадите». (...) И я действительно не сдал. Просто сказали: «Красиво, но формализм»[23].

Позже он поступил в другой институт, в Тарту, но миф догнал его и там.

...в институт приехал Богородский (...) Подходит ко мне и говорит: «Откуда?», я говорю: «Из Саратова», он: «А, формалист! Кузнецов, Уткин»[24].

Другой саратовский художник, Вячеслав Лопатин, вспоминает о похожей ситуации, только применительно к реалиям Саратовского художественного училища, причём ситуация эта имела место уже в оттепельные времена, которые принято воспринимать как значительно более «свободные»:

Перерезова Людмила — директор ей не утвердил практику 1958 года за подражание Борисову-Мусатову. Осенью всё же практику засчитал — новые этюды писала не на берегу Волги, как на весенней практике, а в Лесном посёлке города Энгельса. В этюдах стало меньше синего, зелёного больше: Людмила переведена на следующий курс: — И чтобы никакого Мусатова![25]

Здесь мы сталкиваемся с ситуацией, по-своему весьма парадоксальной. Система установок, увязывающая между собой

Саратов как географическую реалию, голуборозовский символизм как реалию историческую и некое предельно расплывчатое в советском сознании представление о «формализме», существовала на общесоюзном уровне. При этом Михаил Просянкин, директор Саратовского художественного училища, «искоренял Мусатова», по-своему пытаясь заботиться об интересах самих же учеников, — дабы исключить случаи подобные тем, что произошли с Соляновым. Поскольку его учеников заранее будут подозревать в «формализме», куда бы они ни приехали, то в этом отношении они должны быть кристально чисты, а в идеале даже не должны представлять себе, кто такие Кузнецов и Уткин. То есть, по большому счёту, столичная культурная память (поскольку в отечестве нашем «общая» память привычно формируется именно в столицах) буквально навязывала Саратову символистскую художественную идентичность, — чему сам Саратов по мере сил сопротивлялся. И «саратовская художественная школа» как стилистическое направление во многом формировалась вопреки «саратовской художественной школе» как системе официальных образовательных практик.

Особую пикантность этой ситуации придаёт ещё и специфическая «недопроговоренность» того, что именно имеется в виду под «саратовской школой». У неё — как у любого порядочного символистского явления — есть два измерения: экзо- и эзотерическое.

Та составляющая, которая, как правило, проговаривается при анализе конкретных произведений, представляет собой совокупность стилистических признаков. Речь прежде всего идёт о цвете как об основном средстве выразительности; при этом выделяется

особая цветовая гамма — «разбелённые» синий, жёлтый и зелёный. В качестве дополнительной характеристики приводится выраженный приоритет цвета над рисунком, — вплоть до ироничных ремарок самих же саратовских художников о собственной «неумелости» в рисунке («руки в карманы, ноги в траву»). Особый акцент на цветовом решении картины и в самом деле прослеживается напрямую от Борисова-Мусатова, Кузнецова, Уткина и Петрова-Водкина, признанных «отцов-основателей» саратовской школы. С тех же времён и от тех же фигур берут начало и особенности «саратовского» рисунка, где жизнеподобие и верность академическим канонам воспринимаются скорее не как достоинство, а как препятствие, мешающее выразить ключевую идею.

Так, в «Осеннем мотиве» (1899), единственной законченной картине В. Э. Борисова-Мусатова, принадлежащей Радищевскому музею, рисунок женской фигуры вполне может восприниматься как предельно обобщённый, со «скраденной» графичностью. Лицо героини едва ли не сведено к маске, а платье «вылеплено» цветом. Фон также решён в условной манере, с едва намеченной решёткой беседки и цветовыми пятнами вместо цветов и листьев. При этом фигура мужская выполнена куда более «реалистично». По сравнению с округлым светлым пятном платья, скрывающего женское тело, мужская телесность выглядит подчёркнуто геометризированной, «квадратной и тяжёлой», с выраженными акцентами на вертикалях и горизонталях (локоть, упёршийся в бедро; твёрдая постановка ноги; тупейная лента, которая спрямляет переход между головой и спиной). Мужская фигура является полноправной участницей внешнего («нарративного», «литературного»)

сюжета, связанного со вполне очевидной интерпретацией сцены как прощальной (увядание любви и т.д.). Однако для сюжета внутреннего она представляет собой всего лишь портал, перенаправляющий взгляд зрителя на женское лицо, то есть, в точку, где берёт начало рисунок, выполняющий другую, символическую функцию. Он организован как нисходящая конструкция из постепенно удлиняющихся округлых линий, которая повторяет траекторию падающего осеннего листа. Эта траектория начинается со светлого абриса женского лица, подхватывается жемчужным ожерельем, передаётся на вырез платья, а далее падает вниз более резко и размашисто — от левого плеча через грудь и пояс к локтю, затем вдоль линии правой руки к голубому банту на юбке, от банта по широкой складке к ногам кавалера, и завершается линией подола, которая уводит взгляд зрителя в нижний правый угол картины. Если внешний сюжет драматичен и разыгрывается между двумя персонажами, то внутренний полностью вписан в светлое пятно, которое заключает в себе женщину и центром которого является роза. Таким образом, «миметический» рисунок внешнего сюжета является служебным, открывая дорогу к восприятию рисунка «структурного», — и к пониманию символического месседжа картины.

Здесь сам собой напрашивается переход ко второй, эзотерической составляющей понятия «саратовская школа». Речь идёт о тотально мистическом мироощущении и об установке на искусство как на способ «прямого», интуитивного понимания бытия, минуя стадию, основанную на принципах подражания и отражения. Соответственно, крайне значимым становится и поиск


Борисовъ-Мусатовъ

не миметических способов выражения, поскольку мимесис «замутняет» истинное видение и познание.

Подспудная мистичность, разлитая в саратовском воздухе и смутно ощутимая как изнутри, так и извне местных контекстов, старательно вытеснялась за пределы художественной жизни как в сталинские, так и в оттепельные времена. Но в эпоху позднесоветскую она оказалась на удивление созвучной «внутреннему» интеллигентскому мироощущению, всё более и более отчётливо переключавшемуся с веры в коммунистический проект на некий локальный вариант нью-эйджа: за фасадом привычно удерживаемых представлений о собственной рационалистичности всякий порядочный человек любовно пестовал кустик мистических роз. Сортовая палитра этих роз могла простираться от «почвенного» шиповника до оккультной Розы Мира: через весь возможный спектр цветов, взрастающих на питательном перегное из Рерихов, Блаватских, палеоконтактов, йогов, мистического православия и суфизма[26]. Но не ключевым компонентом этого коктейля был всё тот же процесс «обратного присвоения». Тибет постигался именно через «нашего» Рериха, портал в неведомое имело смысл искать на Памире, который в те времена тоже был «наш», не говоря уже о славянских рунах и просветлённых старцах.

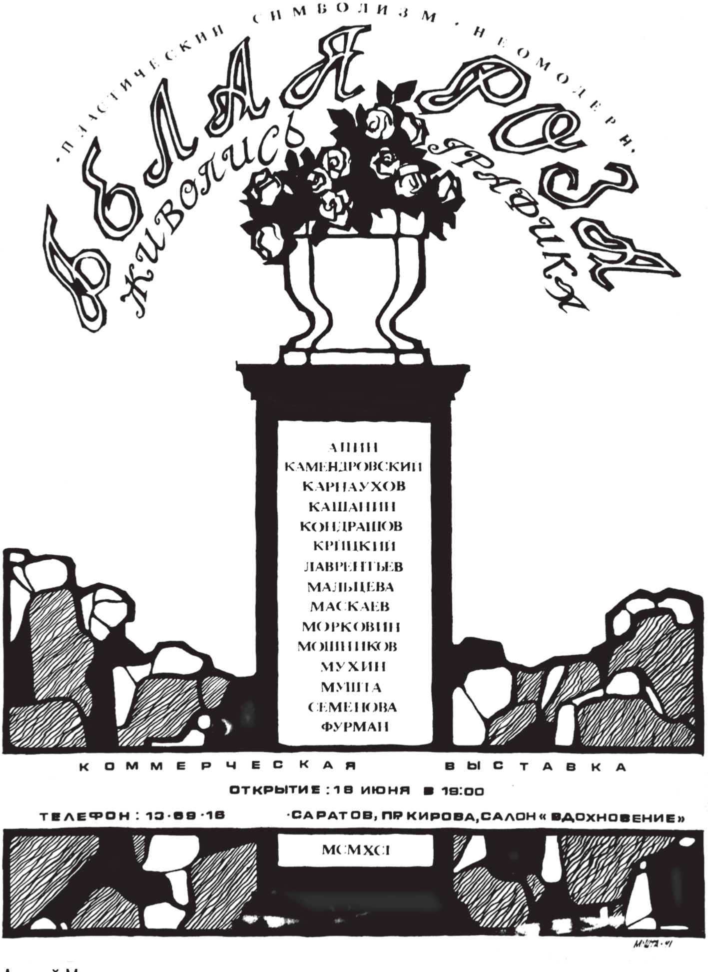
Возвращение в саратовский контекст «Алой Розы» позволило найти для мифа о саратовской художественной школе, уже существовавшего в виде ряда разрозненных нарративов, своего рода «недостающее звено», которое позволило объединить их в единое сюжетное поле. Случилось это в период с конца 1970-х по конец 1980-х годов. Исходный сигнал, судя по всему, дала публикация

в 1977 году уже упомянутой монографии ленинградского искусствоведа Аллы Русаковой о Павле Кузнецове, где выставке были посвящены полторы страницы текста. А уже к 1988 году в Саратове сформировалась группа художников, ориентированная на «возвращение к традициям саратовской школы», которая ещё несколько лет спустя, в июне 1991, организовала выставку с программным названием «Белая Роза». О том, что к этому времени соответствующий сюжет успел стать значимой частью городской мифологии, свидетельствуют как подчёркнутое стремление этой группы выстраивать собственную идентичность с опорой на него, так и острота полемики, развернувшейся, — пусть даже и не сразу, — вокруг выставки. Параллельно выставке один из лидеров «белорозовцев», Владимир Мошников, публикует текст, со всей очевидностью задуманный как художественный манифест, где речь идёт именно о тех двух «чертах» саратовской школы, которые мы выше квалифицировали как составляющие мифа о ней. Правда, в том, что касается ключевой, «глубинной» характеристики явления, автор не использует таких понятий как «символистское» и «мистическое», заменяя их куда более нейтральными, привычными и размытыми категориями «поэтического» и «романтического». Но суть от этого не меняется. Судите сами:

О специфических чертах саратовской школы

В своём обыденном мышлении самым характерным свойством, определяющем лицо саратовской школы, мы обычно выделяем её пристрастие к сине-голубому цвету.

Гадая, откуда взялась эта голубая дымка, мы находим её истоки в окружающем нас саратовском ландшафте.



Андрей Мушта
Афиша выставки «Белая Роза». 1991

Насколько поверхностным оказывается это первоначальное суждение...

Действительно, своеобразный культ цвета, повышенное к нему внимание определяет лицо саратовской школы. В таком отношении к цвету само собой напрашивается сравнение вклада её в русское искусство с местом венецианского искусства в искусстве Италии.

Сравнение это можно продолжить, выделяя и такое характерное качество саратовской школы, как музыкальность её произведений, достигаемая и плавным струением, мелодичной текучестью линий и форм, огромным значением ритма в общем их строе.

Эта любовь к цвету и музыкальности говорит об особом отношении к пластической организации художественного произведения и поиску «сюжета в самой живописи».

Мысль искусствоведа Д. Сарабьянова о «двойном преображении» в таитянских работах Гогена достаточно полно раскрывает сущность этого творческого метода саратовской школы.

Первое преображение связано с ориентацией именно на пластику, отказом от натуралистических и академических способов изображения.

Второе преображение — создание особого поэтического мира, построенного по законам гармонии и красоты. Это поэтическое, романтическое восприятие мира — особое свойство саратовской школы, которое сохранялось ею в самые сложные, драматические периоды нашей истории[27]*.*

Если в 1904 году устроители «Алой Розы», по нашему предположению, вполне осознанно шли на провокацию и, соответственно, были готовы к предельно острой реакции со стороны

местной газетной критики, то в 1991-м ситуация выглядела совершенно иначе. Организаторы «Белой Розы», судя по всему, готовили свою выставку «с открытым забралом», рассчитывая на позитивную реакцию со стороны городского сообщества если и не на отдельные картины и фамилии, то на само событие, которое явно мыслилось как вклад в формирование локальной идентичности. Но реакция оказалась весьма неожиданной.

Скандал разгорелся не сразу. Само открытие выставки удостоилось внимания в саратовском медийном пространстве исключительно в режиме текущей газетной хроники. Возобновлённый «Саратовский листок» опубликовал анонимную и совершенно нейтральную заметку об открытии сразу двух выставок, причём «Белая Роза» упоминалась во вторую очередь — во всех смыслах слова[28]. Впрочем, уже через десять дней после открытия в другой местной газете появилась крохотная заметка с откровенно провокативным названием ««Белая Роза» — эмблема «совкового» бизнеса»[29]. Заметка была «знаковой» в самом прямом смысле слова, поскольку не содержала ничего, кроме обозначения позиции по отношению к выставке. Хлёсткий заголовок занимал в ней почти столько же места, сколько основной текст. Сама же заметка сводилась буквально к нескольким сугубо уничижительным характеристикам: «раньше времени, видимо, завянет «Белая Роза»», «в отдельные дни её посещаемость достигает 4-х человек», «откровенно неряшливо развешенные картины», каталог «на мятых машинописных листках» и общее ощущение «безнадёжности».

Подобного рода отклики наверняка были обидными для художников, но на них можно было бы не обращать внимания:

газетчик обязан быть хлёстким, а в силу советской инерции вне-музейный статус выставки не предполагал особой самоцензуры. За событием не стояла сколько-нибудь солидная институция, и корреспондент мог чувствовать себя свободно — поскольку не покушался на «официальный» дискурс. Да и судя по сохранившейся видеозаписи круглого стола, проведённого совместно художниками и музейными искусствоведами по итогам выставки, дискуссия поначалу велась в достаточно доброжелательном и академичном режиме.

Однако через год та же группа устроила ещё одну выставку, уже в музейных стенах, — и тон дискуссии поменялся достаточно радикально, а в возникшей полемике дело дошло до «тяжёлой артиллерии». По итогам выставки главный на тот момент саратовский искусствовед Эмилий Арбитман опубликовал в «Саратовских вестях», выполнявших роль «главной» же местной газеты, подробную и вполне тенденциозную статью[30]. Это не была рецензия — поскольку выставка послужила не более чем поводом для системного высказывания о явлении под названием «Белая Роза». И она не была разгромной в прямом и непосредственном смысле слова, поскольку негативные характеристики выставки как проекта или отдельных картин отсутствуют: явление отвергалось в целом, а не в частностях. Полемика велась не с художественными высказываниями, а с высказыванием «идеологическим», с опорой на цитаты из программного текста Мошникова. И, судя по всему, именно этот текст и сыграл роль мины замедленного действия. К моменту открытия музейной выставки все потенциально заинтересованные стороны явно уже успели увидеть

мошниковский манифест: и дело было не столько в его содержании, сколько в том, где именно он был опубликован. «Площадкой» стал первый номер журнала «Гонец», который в тогдашнем культурно-политическом контексте воспринимался вполне однозначно. Для демократически ориентированного музейного сообщества это не могло не сыграть роль красной тряпки. И, видимо, сыграло. Изменилось не только отношение к «белорозовцам». В ход пошли совершенно другие приёмы полемики.

Мало того, что интонация критических статей, связанных с выставкой, стала живо напоминать об интонациях главного критика «Алой Розы» С. Гришина. Эффект усиливало то обстоятельство, что стояли за этой реакцией вовсе не газетные публицисты, а маститые саратовские искусствоведы Ефим Водонос и Эмилий Арбитман, которым подобная резкость была как бы не по статусу. Конкретные причины и обстоятельства возникшей полемики — предмет для самостоятельного исследования. Но сама её острота — уже симптом. Миф, и в особенности миф, имеющий отношение к выстраиванию идентичностей, всегда представляет собой значимый символический ресурс: и как таковой неизбежно становится объектом присвоения и соперничества. А потому острота борьбы за контроль над этим ресурсом является критерием действенности мифа. Тот факт, что саратовские искусствоведы позволили себе выйти за рамки *comme il faut*, говорит сам за себя: что-то задело их за живое. Миф был использован не так, как они сами считали необходимым и возможным его использовать. Полемика Водоноса с Мошниковым продолжилась и через несколько лет, в публикации уже журнального уровня, причём с полной

сохранностью интонации[31], — и даже в конце 1990-х[32]. А уже в 2001-м, то есть, через десять лет после описываемых событий, Эмилий Арбитман опубликовал во вполне академическим издании статью, специально посвящённую анализу понятия «саратовская школа», где отчётливо ощущалось эхо всё той же полемики[33].

Впрочем, как уже было сказано, это предмет для дальнейшего исследования в области городской мифологии.

23 Диалог с художником. № 1. Саратов: СГХМ, 2013. С. 123.

24 Там же. С. 125–126.

25 Вячеслав Лопатин. Цвет — звук; свет, тьма // Волга, 2008, № 1 (414). С. 133–231 (139).

26 О позднесоветской тяге к мистическому подробнее см.: В. Михайлин. Знаки на стене: первый фильм Андрея Тарковского и советский New Age // Неприкосновенный запас, № 2, 2021. С. 131–161.

27 В. Мошников. Возвращаясь к традициям саратовской школы // Гонец, 1991, № 1. С. 43–44. Номер сдан в набор 7 июня 1991 года. Впрочем, «артподготовка» была проведена заблаговременно: за полтора месяца до открытия выставки Владимир Мошников вместе с другим участником той же группы, Василием Мезером, уже успели обозначить основные идейные и эстетические позиции в газетной статье: В. Мошников, В. Мезер. Саратовский путь в живописи // Зелёный остров, 1991, № 4 (апрель).

28 Без названия // Саратовский листок, 1991, № 21.

29 Сергей Филатов. «Белая роза» — эмблема «совкового» бизнеса // Саратов, 1991, 28 июня — 1 июля.

30 Эмилий Арбитман. Традиция: трамплин или убежище? // Саратовские вести, 15 сентября 1992 г.

31 Е. Водонос. Возможность альтернативы. Опыт пунктирного анализа художественного процесса в Саратове XX столетия // Волга, 1993. №. 10.

32 Е. Водонос. Досадно, но ладно // Саратовские губернские ведомости, 17 июня 1998 г.

33 Э.Н. Арбитман. К содержанию понятия «саратовская школа»/В.Э. Борисов-Мусатов и «саратовская школа». Саратов: СГХМ им. А.Н. Радищева, 2001. С. 32–41.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Экспозиция 6

«Алая Роза» как прецедентное событие 8

Обложка каталога 30

«Голубая Роза» 37

Букеты Павла Кузнецова 53

«Алая Роза» и «Саратовская школа» 64

НАПИСАНО В САРАТОВЕ

В этой серии должны собраться тексты, которые, будучи созданы в Саратове, повлияли потом на человечество в целом — сдвинули сознание, дали движение мысли. Это может быть не только статья-стихотворение-рассказ, но и математическая формула, физический закон, проповедь, шахматная задача, философский трактат, мелодия, выстрел — любое высказывание.

Сопоставление текстов поможет нам создать ландшафт умственной жизни, осознать пейзаж души, понять Саратов — город, место и крепость.

ISBN 978-5-9758-2286-4
9 785975 822864

Подписано в печать 19.06.2025. Тираж 300 экз.
Отпечатано в полиграфической компании «Эль-Принт»
Тел.: +79063072677, e-mail: 652677@yandex.ru